



La praetexta à Rome : une autre réception de la tragédie grecque

Marie-Hélène Garelli

► To cite this version:

Marie-Hélène Garelli. La praetexta à Rome : une autre réception de la tragédie grecque. À chacun sa tragédie ? Retour sur la tragédie grecque, Presses Universitaires de Rennes, pp.141-165, 2007, 978-2-7535-0475-2. halshs-00514256

HAL Id: halshs-00514256

<https://shs.hal.science/halshs-00514256>

Submitted on 28 Feb 2016

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

La *praetexta* à Rome : une autre réception de la tragédie grecque.

Aborder la question de la *praetexta* à Rome, c'est, comme l'a montré N. Zorzetti il y a plus de vingt ans¹, traiter des modes d'introduction de la littérature à Rome. La « tragédie prétexte », genre à sujet romain (qui reçoit aussi la dénomination de « tragédie historique » sans que les deux expressions se superposent exactement²), voué selon certains à un semi-échec, mais témoignant d'une intégration réfléchie des modèles tragiques grecs, constitue un élément privilégié de la réflexion sur les questions controversées de l'originalité romaine et de l'acculturation dans le cadre de la diffusion de l'hellénisme. L'introduction du théâtre à modèle grec dans les *ludi* romains a largement participé de l'appropriation romaine de l'expérience grecque.

La question qui occupa un XIX^e siècle soucieux de normativité et de jugement esthétique, fut celle de l'originalité. Cette question a suscité les hypothèses les plus radicales. La lecture critique d'un passage fameux de *l'Art Poétique* d'Horace³ a souvent prévalu, selon laquelle l'invention de la « prétexte » fut l'aboutissement d'une réaction nationaliste postérieure à l'introduction des modèles grecs, réaction sans force et sans succès. La tragédie prétexte (c'est pourquoi, justement, elle mérite une attention particulière) fut traitée comme l'un des noeuds de la réflexion sur l'autonomie d'une création latine. Son apparente rareté, interprétée comme l'indice d'un échec, a conduit à des généralisations fallacieuses sur l'incapacité des Latins à créer latin. Un lieu commun critique, né au moins avec les travaux de Plank⁴ sur la *Médée* d'Ennius, fut longtemps répandu : les Romains n'avaient pas de matière tragique propre et n'avaient pas réussi à tirer de leur propre mythologie une matière suffisamment riche, susceptible de se prêter au traitement tragique. La contradiction est étonnante : on reconnaît d'une part aux Latins une réactivité culturelle suffisamment forte pour donner l'impulsion à la création d'un genre nouveau tout en leur refusant, de l'autre, une réelle capacité d'innovation. Les Latins auraient-ils été, malgré eux, pris au piège du modèle grec et de prédécesseurs qui, en occupant la totalité du champ de la création dramatique, ne laissèrent aucune place à la nouveauté ? L'histoire du théâtre antique démontre l'inverse (création et innovation n'ont pas cessé après la grande période classique grecque).

Les travaux de Gaston Boissier⁵ ont, dès la fin du XIX^e siècle, tenté de mettre en évidence un « caractère national de la tragédie latine » en fondant les représentations dramatiques romaines sur des pratiques religieuses nationales anciennes : un lien était

¹ N. Zorzetti, 1980.

² Quelques textes ou titres conservés sont ceux de tragédies historiques dont nous ne savons pas si elles peuvent recevoir la dénomination précise de « tragédie prétexte » : c'est le cas de *l'Octavie* du pseudo-Sénèque, qu'aucun témoignage antique ne définit comme *praetexta* et qui semble rompre sur plusieurs points avec la tradition littéraire des prétextes.

³ A.P. 285-288 :

*Nil intemptatum nostri liquere poetae,
nec minimum meruere decus uestigia Graeca
ausi deserere et celebrare domestica facta,
uel qui praetextas uel qui docuere togatas.*

⁴ 1807, mentionné par N. Zorzetti, 1980.

⁵ Cf. son article de 1893 sur les tragédies prétextes.

reconnu entre les *ludi* et les célébrations triomphales. Comme l'a montré N. Zorzetti⁶, ces travaux n'ont pas eu d'écho immédiat dans le champ de recherche restreint qu'était la tragédie prétexte. Mais ils ont permis l'émergence d'un courant de recherche attaché à la défense du caractère rituel et national de la prétexte, qui continue de se référer aux travaux de G. Boissier. Dans le prolongement de ces travaux, l'idée a pu naître que la prétexte serait un genre ancien, une forme parmi d'autres d'écriture de l'histoire romaine. Dans cette perspective, elle ne devrait plus être perçue comme un genre spécifiquement tragique, mais comme une catégorie de *togata*, pièce en costume romain. Le texte de référence est, sur ce point, une définition du grammairien Diomède⁷. La *praetexta* se change alors en genre populaire, étroitement lié à la naissance d'une tradition romaine. Les tragédies « prétextes » ou « historiques » deviennent les premières sources romaines pour l'historiographie⁸. L'ouvrage de Wiseman a, récemment encore, développé cette hypothèse d'une historiographie romaine largement nourrie par les textes des tragédies prétextes latines⁹. L'hypothèse est riche, mais reste mal fondée car si l'on peut prouver une parenté de sujets et l'existence de sources communes, il est plus difficile d'admettre l'antériorité systématique des prétextes par rapport aux productions de l'historiographie romaine. Certaines prétextes ont sans doute influencé l'historiographie et ses « mises en scène » de l'histoire (l'hypothèse d'une influence de l'*Octavie* sur les *Annales* de Tacite a été récemment soutenue¹⁰). Le statut de la prétexte comme source des écrits historiques n'est sans doute pas une donnée fermement attestée. Mais la perméabilité des genres historique et dramatique et les influences mutuelles font partie de l'histoire littéraire à Rome.

Deux grandes synthèses consacrées au genre font aujourd'hui autorité, celle de N. Zorzetti citée précédemment, et l'ouvrage récent de Gesine Manuwald qui reprend minutieusement et de façon systématique la documentation. Les pages qui suivent se proposent de présenter un état de la question débouchant sur quelques suggestions critiques concernant les méthodes et les présupposés, autour de deux points :

a) Comment traiter et interpréter la double dénomination, dans la littérature critique, de *praetexta* et « tragédie historique », cette dernière se référant à un genre qui existait depuis le V^e siècle en Grèce ? Pourquoi les Romains auraient-ils créé une catégorie dramatique particulière, nommée *praetexta*, dont le champ aurait été assez restreint pour ne pas englober toutes les tragédies historiques, mais seulement quelques-unes, aux caractéristiques en apparence précises, mais de fait mal définies, puisqu'aucun texte complet de *praetexta* ne fournit, à défaut d'un modèle, du moins un exemple littéraire de ce genre ?

b) La critique associe fréquemment la tragédie prétexte à des revendications identitaires romaines. Or la revendication d'une identité culturelle spécifiquement

⁶ 1980, p. 41.

⁷ Diomède, *G.L.* I, 489 Keil.

⁸ Cf. I.H. Neukirch, 1833, qui a intégré le *Romulus* de Névius à la série des prétextes romaines connues alors.

⁹ T.P. Wiseman, 1998.

¹⁰ O. Devillers, 2000. La question de l'influence des prétextes sur l'historiographie reste soumise à celle de la chronologie. Pour *Octavie*, nous sommes réduits à des propositions qui, si séduisantes soient-elles, restent des hypothèses. Pour le *Decius* d'Accius et son influence sur Tite-Live, il est admis que la prétexte fait partie des sources, comme l'a montré Ch. Guittard, 1984.

romaine passe inévitablement par l'aristocratie. E.S. Gruen¹¹ a remis en doute récemment la question d'un lien direct entre théâtre et politique à Rome en montrant qu'en théâtre, le processus d'affirmation d'une supériorité culturelle relevait plus du symbolique que d'une affirmation de fond passant par les textes. Dans cette perspective, comment envisager le rôle et la fonction du texte des tragédies prétextes ? La référence aux modèles grecs revêtait-elle un sens particulier ou relevait-elle de la banalité littéraire ? Le texte véhiculait-il des idées patriotiques ou nationales ou la partie idéologique était-elle, ici encore, confiée au contexte et aux modalités de représentation ?

Un genre spécifique ?

Les définitions des grammairiens : une aporie.

La *fabula praetexta* ou *praetextata* mettait en scène des personnages vêtus de la toge prétexte qui avaient illustré l'histoire romaine dans un passé plus ou moins lointain. Jusqu'à la fin de la période républicaine, les « prétextes » semblent avoir eu en commun des éléments précis qui les caractérisaient mais que la critique ne définit pas selon les mêmes modalités.

Les tragédies historiques impériales posent des problèmes importants de continuité du genre, rappelés par tous les travaux critiques. S'agissait-il de prétextes, ou simplement de tragédies ayant pour thème l'histoire ? Le sort et le traitement de ces pièces fut parallèle à celui des *tragoediae* à modèle grec. Elles soulèvent les mêmes difficultés de lecture et d'interprétation : celle du mode de représentation (*recitatio*, lecture, jeu à plusieurs acteurs ?), du sens politique (importance, par exemple, de la critique du tyran). Ainsi Tacite nomme-t-il *tragoediae* dans son *Dialogue des orateurs* les pièces à sujet historique et politique de Maternus¹². Il pose, comme une évidence, un lien étroit entre des tragédies mythologiques adaptées de modèles grecs et des tragédies historiques à sujet romain¹³.

¹¹ 1992, chap. 5 « The Theater and Aristocratic Culture », p.183-222. L'auteur s'appuie, entre autres, sur l'anecdote de L. Anicius Gallus qui fit monter sur scène, en 167 av. J.-C., à l'occasion de jeux célébrant son triomphe, des artistes grecs qui donnèrent une représentation cahotique (Polybe XXX, 22). Son interprétation est un peu radicale, mais stimulante : Anicius aurait sciemment « manipulé » un spectacle d'origine grecque afin de montrer le contrôle romain sur les genres dramatiques et de faire ressentir au public romain une forme de supériorité culturelle. L'auteur reprend aussi (p. 196-197) la question de la place du théâtre aux jeux funèbres et aux jeux triomphaux, en précisant que le théâtre n'y était sans doute qu'un ajout occasionnel et non un élément central. Rien ne prouve que les tragédies prétextes y occupaient une place fondamentale et qu'elles étaient réservées à ces jeux (cf. p. 215 n. 144 à propos du *Paullus* de Pacuvius).

¹² *Dial. des or.* 2 ; 3 ; 11.

¹³ *Dial. des or.* 3 :

(Maternus) *Leges quid Maternus sibi debuerit, et agnosces quae audisti. Quod si qua omisit Cato, sequenti recitatione Thyestes dicet ; hanc enim tragoediam disposui iam et intra me ipse formavi. (...) ; -Adeo te tragoediae istae non satiant, inquit aper, quo minus omissis orationum et causarum studiis omne tempus modo circa Medeam, ecce nunc circa Thyestem consumas, cum te tot amicorum causae, tot coloniarum et municipiorum clientelae in forum uocent, quibus uix suffeceris, etiam si non nouum tibi ipse negotium importasses, ut Domitium et Catonem, id est nostras quoque historias et Romana nomina Graeculorum fabulis adgregares. »*

« Maternus : - Tu liras ce qu'un Maternus a cru de son devoir d'écrire et tu reconnaîtras ce que tu as entendu. Et ce que Caton n'a pas dit, Thyeste le dira lors de la prochaine lecture publique ; j'ai en effet déjà ordonné et agencé en pensée cette tragédie.

Tu n'es donc pas rassasié de tes tragédies, reprit Aper, que, négligeant la carrière de l'éloquence politique et judiciaire, tu consacres tout ton temps hier à Médée, aujourd'hui à Thyeste, alors que les procès de tant

D'*Octavie* nous ne saurions dire si elle fut composée après ou avant les tragédies de Maternus (les propositions de datation s'étendent entre 69 et les années 90 ap.J.-C. environ). C'est la seule pièce historique qui nous soit parvenue dans sa quasi intégralité (même si des lacunes semblent affecter le texte), c'est-à-dire qui nous permette de raisonner sur la forme et non seulement sur les sujets. Aucun témoignage antique ne permet toutefois de la définir comme *fabula praetexta*, ce qui constitue un handicap considérable¹⁴. Son caractère représentatif d'une tragédie prétexte traditionnelle a été contesté par la critique dans les années 80. Selon Zorzetti, elle aurait perdu ses caractéristiques originelles au terme d'une évolution très comparable à celle de la *tragoedia*¹⁵. On parle alors de « prétexte devenue tragédie ». F. Dupont¹⁶ conclut en ces termes un passage consacré au genre : « La même langue tragique sert à faire chanter la prétexte devenue tragédie, sanctionnant du même coup sa disparition en tant que genre dramatique spécifique. On était passé de la poésie de la célébration à la poésie du *furor* ». Le dernier éditeur de la pièce tient pour annexe la question du genre et traite *Octavie* comme une tragédie¹⁷.

Les définitions des grammairiens fournissent-elles des critères pertinents pour une distinction des genres ? Il n'est d'ailleurs pas illégitime de se demander si, de fait, elles attestent l'existence de certains genres ou si elles les fondent après observation clarificatrice. Elles prétendent établir une classification dont les auteurs ne fournissent pas l'origine réelle et dont nous ne connaissons ni la raison d'être ni l'utilisation effective dans le système dramatique latin (le sens d'un terme comme *tabernaria*, une

d'amis, la clientèle de tant de colonies et de municipes t'appellent au forum, et que tu aurais peine à sy suffire, même si tu n'avais pas été te charger d'un nouveau travail, mettre sur la scène à la fois des pièces grecques et aussi Domitius et Caton, c'est-à-dire des récits de chez nous et des noms romains. » Tacite met en parallèle, sans introduire de distinction de portée ou de sens, deux catégories de sujets susceptibles d'occuper un auteur tragique à Rome : les *Graeculorum fabulae* d'un côté, *nostras...historias* associé à *Romana nomina* de l'autre.

¹⁴ La pièce n'est citée et, par conséquent, définie, par aucun auteur de l'Antiquité. Le texte nous en a été transmis par une famille de manuscrits des tragédies de Sénèque (famille A). Le texte aurait été copié à la suite ou dans le prolongement des textes sénéquiens authentiques à cause d'incontestables similitudes avec les tragédies de Sénèque. Le titre donné par les mss est simplement *Octauia*. C'est la critique moderne qui la qualifie de prétexte en la nommant *Octauia praetexta*. Ce texte soulève un problème majeur, celui de sa datation et de son auteur, dont il n'est pas question de traiter ici, mais qui constitue malgré tout un obstacle important à l'établissement d'un sens et à l'évaluation de la portée politique de la pièce. L'*Octavie* n'aura pas la même portée si elle est de Sénèque, comme le soutiennent encore certains chercheurs (l'éditeur anglais Whitman, Giancotti ...) ou si elle est d'un auteur anonyme, qui connaissait son Sénèque sur le bout du doigt. Elle n'aura pas le même sens non plus si son contexte de composition est peu éloigné de la mort de Néron (on la date souvent du règne de Galba en 69, période où, comme on le voit chez Tacite, s'élabore une propagande anti-néronienne), ou si elle date des Flaviens. A-t-elle été composée sous Vespasien, dans un contexte proche de celui où Curiatius Maternus composa vers 75 ses propres prétextes à un moment du règne qui fut défavorable aux Stoïciens, ou plus tard encore, comme le suggère Ferri, dans les années 90 puisqu'il décèle dans l'*Octavie* un souvenir des *Silves* de Stace (*mariage d'Arruntius Stella et de Violentilla*)?

¹⁵ N. Zorzetti a longuement développé la thèse de l'absence de continuité. Pour lui il s'agit d'une prétexte littéraire, destinée à la *recitatio*, qui avait perdu ses caractéristiques originelles de même que les *tragoediae* impériales étaient des tragédies écrites par des rhéteurs sans intention de représentation.

¹⁶ 1985, p. 228.

¹⁷ Pour R. Ferri, dernier éditeur de la pièce (Cambridge, 2003) qui n'accorde aucune importance à la question, il s'agirait d'une tragédie si influencée par les modèles grecs à travers l'œuvre de Sénèque qu'elle en perdait son statut de « prétexte ». Il s'agirait d'une simple *cothurnata* à sujet latin sans autre particularité. Il ne conviendrait donc plus de s'interroger sur la question du genre. Dans un article du recueil édité en 2003 par M. Wilson (cf. bibliographie) « Octauia and the Roman Dramatic Tradition », Ferri établit de longues listes de *loci similes* qui suggèrent fortement une imitation directe des tragédies de Sénèque.

catégorie de *togata*, reste encore obscur) . Ces définitions anciennes restent en deçà de leur objet, qu'elles ne définissent qu'en apparence. Il semble que les Anciens eux-mêmes aient omis de donner les clefs essentielles : la fonction de ces pièces dans le système des *ludi* romains, les conditions et les intentions dans lesquelles elles étaient représentées. Ce sont les questions de langue qui préoccupent les grammairiens, plus que les réalités de la scène. Nous ne disposons de fait ni de critères permettant de cerner le genre, ni d'un corpus bien défini.

L'appellation *praetexta* est d'apparition relativement tardive dans les témoignages actuellement conservés : on ne rencontre pas le terme avant la deuxième moitié du I^{er} siècle av. J.C., c'est-à-dire après la fin de la grande période de production de tragédies. Le terme *praetexta* n'apparaît de fait qu'avec le développement des travaux de classification et de dénomination des grammairiens. Les auteurs anciens ont-ils eu l'occasion de l'employer avant ? Les premiers emplois connus sont ceux de Varron et d'Asinius Pollion. Puis nous avons le texte d'Horace cité précédemment, et les textes des grammairiens et des scholiastes¹⁸.

On note une différence totale d'appréhension entre les témoignages encore contemporains d'une création de tragédies prétextes (celui d'un poète comme Horace ou d'un orateur / historien comme Tacite) et les définitions des grammairiens, plus tardives (de Festus à Diomède). Ces derniers ne produisent aucune description claire du genre, mais plutôt une diversité de définitions portant à la fois sur la classification du genre (tragédie ? fable historique ?) et sur ses caractéristiques propres. Comme les autres genres latins, celui-ci reçoit son nom du costume porté par les personnages. Il s'agit de la toge prétexte, bordée d'une bande pourpre, que pouvaient porter magistrats, consuls, rois ou empereurs, comme Vitellius entrant à Rome chez Tacite (*Hist.* 2, 89). Une dénomination liée à l'apparence ne nous apprend rien sur le genre mais se borne à insister sur le choix de romaniser la représentation. Ce choix devait apparaître avec force aux yeux d'un public habitué à voir évoluer sur les scènes romaines des personnages vêtus à la grecque.

Certains chercheurs ont récemment entrepris¹⁹ de travailler plutôt sur les traditions critiques et les écoles que sur les *realia* dont ces textes pourraient témoigner. Cette perspective est salutaire : écrire une histoire du théâtre latin fondée sur les textes des grammairiens relèverait du contresens. L'examen de la transmission des textes et des traditions est, dans ce domaine, fondamentale. Il révèle, selon G. Cupaiuolo²⁰, l'existence de deux traditions parallèles :

- a) la première, dont l'*auctor* semble être Varron²¹, admet que la bipartition initiale entre les genres dramatiques à Rome se fait entre genres latins et genre grecs,

¹⁸ Un scholiaste commente un passage du *Pro Sestio* de Cicéron consacré au *Brutus* d'Accius qui définit la pièce comme *tragoedia praetexta* (*sch.ad Cic. Pro Sestio*, 123 : *haec etiam tragoedia praetextata Brutus inscribitur*). C'est sur ce commentaire que l'on se fonde pour associer le titre *Brutus* à l'appellation *praetexta*. Mais toutes les pièces historiques ne font pas l'objet de ces définitions. À l'époque de César, la tragédie historique est définie par Asinius Pollion comme *praetexta* (qui par purisme devint *praetextata* sur impulsion de Varron).

¹⁹ G. Cupaiuolo, 1992, *Intr.*

²⁰ G. Cupaiuolo, 1992, p. 70-72. La première tradition est érudite, la seconde, littéraire. Evanthius traite clairement la comédie latine comme un prolongement de la Comédie Nouvelle grecque. Le principe de classement est, par conséquent, étroitement lié à des convictions concernant l'origine des genres dramatiques latins.

²¹ Cf. Annexe : le fragment concernant les *nonae Caprotinae* parle de *togata praetextata*.

c'est-à-dire entre *togata* et *palliata* et dans ce cas, la prétexte est classée du côté de la *togata*, comme genre romain.

- b) la deuxième (Evanthius et Donat, *De com.* 6, 1) établit une bipartition initiale comédie/ tragédie et dans ce cas, la prétexte est classée parmi les tragédies.

La partition de base ne se fait donc pas nécessairement entre un théâtre grec et un théâtre « latin », ce qui laisse supposer que cette division n'était qu'un choix parmi d'autres de classement. Les contradictions de base touchent précisément à la prise en compte ou non de la distinction entre une littérature nationale regroupée sous un terme générique, *togata*, et une littérature d'imitation, à modèles grecs, regroupée sous le terme *palliata*. Mais un raisonnement différent peut être proposé si cette opposition passe au second plan pour laisser la place à l'opposition fondamentale entre comédie et tragédie.

Sur cette importante discorde de base, se greffe un purisme linguistique et un besoin, pour parler de genres latins foisonnants, souvent populaires et mêlés aux genres grecs, d'établir, sur une base plus ou moins historique, une hiérarchie qui distingue les genres populaires des genres respectables (pour ne pas dire « classiques »). Un passage de Diomède²² entreprend une distinction philologique un peu vaine entre appellation générique (*togata*) et appellation spécifique (*praetexta*). Pour distinguer les *togatae* comiques des *togatae* tragiques, le grammairien raisonne à partir du statut des personnages (ceux que Zorzetti appelle les *condottieri*, personnages de haut rang et héros) et sur le style élevé des tragédies prétextes. Mais Diomède superpose deux raisonnements : le raisonnement traditionnel sur le tragique (souvent associé au style élevé *grandis*) puis un raisonnement sur la romanité (personnages romains ou sujets politiques romains). La distinction n'est guère productive : elle aboutit à l'affirmation que ces pièces sont des tragédies d'apparence romaine.

Lorsqu'ils composèrent leurs tragédies historiques, Névius, Pacuvius, Accius avaient-ils conscience de composer des *praetextae* et de s'engager ainsi dans la voie d'un genre nouveau, parallèle, concurrent, novateur ? Avaient-ils même le sentiment de « faire des essais » comme on le dit parfois ? De fait, le terme apparaît dans un contexte

²² Diomède, *G.L* I, 489 Keil : *initio togatae comoediae dicebantur (...). Quae togatae postea in praetextatas et tabernarias diuidebantur. togatae fabulae dicuntur quae scripta sunt secundum ritus et habitum hominum togatorum, id est Romanorum (toga namque Romana est), sicut Graecas fabulas ab habitu aequae palliatas Varro ait nominari [Varron, fr. 306 Funaioli]. togatas autem, cum sit generale nomen, specialiter tamen pro tabernariis non modo communis error usurpat, qui Afrani togatas appellat, sed et poetae, ut Horatius, qui ait 'uel qui praetextas uel qui docuere togatas' [Hor. A.P. 288] nam prima species est togatarum quae praetextatae dicuntur in quibus imperatorum negotia agebantur et publica et reges Romani uel duces inducuntur personarum dignitate et [personarum] sublimitate tragoediis similes. praetextatae autem dicuntur ui fere regum uel magistratuum qui praetexta utuntur in eiusmodi fabulis acta comprehenduntur.*

« Au début les *togatae* étaient appelées comédies (...). Par la suite, ces *togatae* ont été divisées en *praetextatae* et en *tabernariae*. On appelle pièces *togatae* les œuvres composées conformément aux rites et au costume des hommes en toge, c'est-à-dire des Romains (car la toge est romaine), de la même façon que, nous dit Varron, les pièces grecques sont nommées *palliatiae* d'après le costume. Mais alors que *togatae* est le nom générique, une erreur commune utilise pourtant le terme comme désignation spécifique, au lieu de *tabernariae* et appelle *togatae* les pièces d'Afranius ; les poètes eux aussi se trompent, comme Horace qui dit 'eux qui ont mis en scène des *togatae* ou des prétextes'. Parmi les *togatae*, la première catégorie est formée de celles qu'on appelle les *praetextatae* ; elles traitaient des affaires des généraux ou de celles de la *res publica*, et des rois ou des chefs romains y apparaissent ; la dignité des personnages et le style élevé rendent ces pièces semblables à des tragédies. Mais on les appelle *praetextatae* parce que les pièces de ce genre traitent généralement des exploits des rois et des magistrats qui portent la toge prétexte.

de classification dans une période d'inventaire du patrimoine littéraire grec et latin par les grammairiens²³. Rien n'indique que le terme ait été d'usage vraiment courant (c'est-à-dire non philologique) avant l'époque de Varron. Lorsque Diomède, se fondant sur Varron, condamne l'emploi erroné de *togata* au sens de « comédie », il ne fournit pas d'exemple antérieur à l'*Art poétique* d'Horace bien connu. Les grammairiens ne fournissent aucun critère concernant la forme, la relation à des modèles, ou la destination²⁴. Le purisme d'un Varron, suivi par Diomède, renvoie à des difficultés liées à la formation du vocabulaire critique et non à celle des genres.

Tout cela jette un doute sérieux sur les nombreuses spéculations critiques autour de la prétexte envisagée comme un genre spécifique, clairement différent de la tragédie (et revendiqué comme tel) obéissant à des règles de composition particulières.

Deux arguments fallacieux : la « réaction nationale » et la rareté.

Revenons à Horace. Ce dernier fondait son historique du genre sur la notion de transposition du grec au latin, de l'étranger au national. Le poète ne s'embarrasse pas de purisme mais se réfère à une pratique. *Praetexta* et *togata* sont deux catégories de drames latins. L'introduction de la prétexte est une innovation (*nil intemptatum*) qui a conduit les Latins à essayer une nouvelle matière, celle des *domestica facta*, qu'il oppose aux *uestigia Graeca*. On passe d'un répertoire abandonné (*deserere*) à un répertoire fréquenté (*celebrare*), le passage étant assimilé à un acte de courage et d'émancipation.

En réalité, la première prétexte fut une pièce de Névius, *Clastidium* (la même, sans doute, que *Marcellus*). L'« innovation » était à peu près contemporaine de l'introduction des *tragoediae*. Brinck²⁵ fournit du passage d'Horace une interprétation des plus intéressantes, construite sur l'opposition entre intérieur et extérieur et sur la dimension émotionnelle que révèle ce contraste entre le foyer, le familial, le bien connu, et l'extérieur, l'étranger. Tout cela n'est guère étonnant dans l'atmosphère intellectuelle des débuts du règne d'Auguste. On voit à cette époque se multiplier des genres nouveaux, parfois inattendus, dont le contexte socio-politique a favorisé l'émergence. Certaines de ces inventions augustéennes, sans vrais fondements littéraires, sans tradition de représentation, n'ont pas survécu. Caius Melissus inventa la *trabeata*, la « comédie des chevaliers » forme de *togata*, adaptée à une classe sociale romaine qui n'eut pas de suites. Un certain Stéphanion, d'après Pline l'Ancien, invente la danse en toge qui constitue un épisode passablement ridicule de l'histoire du théâtre latin²⁶. H. Leppin²⁷ l'interprète justement comme une tentative de « mise en danse » des mythes romains, dans la veine de la tragédie prétexte. On omet souvent, lorsqu'on traite des dénominations des genres latins comme la *praetexta*, de situer les premières apparitions du terme dans ce contexte foisonnant de créations de genres latins qui reçoivent des dénominations inexistantes auparavant, parfois baroques, dont certaines ont disparu avec les genres eux-mêmes. Il est probable, en somme, que la conscience de l'existence

²³ Ces textes ont été abondamment commentés. Récemment encore, G. Manuwald, 2001, les a scrutés sous l'angle philologique.

²⁴ Les textes des grammairiens nous renseignent surtout sur les grammairiens eux-mêmes et sur leurs querelles théoriques. Un examen attentif permet de déterminer des ramifications différentes, peut-être des écoles...mais pas d'établir une vérité sur un « genre ». Certains critiques, comme Wiseman, 2002, parlent de catégories « inutiles ».

²⁵ *Horace on Poetry*, 1971.

²⁶ Pline, *H.N.* 7, 159 : l'artiste est nommé *togatarius*.

²⁷ 1992, p. 300-301.

de genres très distincts opposant des séries de genres latins à des séries équivalentes de genres grecs a été exacerbée à la fin de l'époque républicaine pour connaître son acmé sous Auguste. Il était alors nécessaire d'établir des catégories, des arborescences, une hiérarchie.

Le nombre de fragments de prétextes actuellement connus est largement inférieur à celui des tragédies à la grecque. La rareté des fragments correspond-elle à la réalité des proportions antiques ? Peut-on en outre brandir cette rareté comme une preuve que le genre jamais germé ou que l'essai d'une littérature nationale fut un échec ? L'hypothèse ne tient que dans la perspective d'une concurrence entre les genres. Elle tombe aussitôt qu'on abandonne l'idée d'une rivalité culturelle, fortement remise en question par la critique. Ne peut-on envisager une similitude de situation avec la tragédie historique grecque, dont nous avons peu d'exemples mais ne tendait pourtant à aucune rivalité culturelle nationale ? La difficulté liée à cette fallacieuse rareté n'a pas échappé à certains chercheurs, qui ont proposé des solutions souvent ingénieuses, riches en suggestions quoique très diverses. On a proposé de prendre en compte le contexte de représentation pour déterminer les raisons de la composition des prétextes²⁸. D'autres comme Wiseman et Kragelund²⁹, ont montré, avec des perspectives différentes, que le genre était peut-être plus répandu que nous ne le pensons aujourd'hui et que la rareté des fragments est certainement trompeuse : il pouvait s'agir d'un genre populaire pratiqué sans recours à de grands noms.

Le choix du drame historique.

La possibilité de traiter des sujets historiques ou d'actualité parallèlement à des sujets mythologiques était admise depuis longtemps, sans doute depuis les débuts de la composition de tragédies. Pierre Grimal³⁰ a rappelé cette possibilité dans son grand historique du théâtre latin. Il proposait de comprendre le genre comme la rencontre de deux formes, la forme dramatique et la forme épique. La « prétexte » traduirait le choix particulier de narrer, sous forme dramatique, des événements historiques dont l'auteur aurait tout aussi bien pu faire une épopée : Névius, auteur du *Clastidium* a également composé un *Bellum Punicum*. Le thème de l'*Ambracie* d'Ennius, dont les fragments sont mal établis³¹, devait aussi être traité dans l'épopée d'Ennius *les Annales*, chronique de l'histoire de Rome depuis Enée jusqu'aux guerres contemporaines d'Ennius. L'hypothèse implique souvent des développements sur la forme, dont certains sont peut-être fallacieux : on considère par exemple que le choix du récit devait aller de pair, dans certaines prétextes, avec l'oubli des règles de dramaturgie sur le temps ou l'espace : certaines prétextes, très narratives comme celles qui concernaient Romulus ou les pièces consacrées à Enée (Pomponius Secundus) s'étendaient, nous dit-on, sur plusieurs années à l'image du d'Ezéchiel. Nous verrons plus précisément ce qu'il en est.

La pièce de Phrynikos qui traitait de la prise de Milet a fait l'objet de multiples commentaires sur la rareté des pièces historiques traitant de thèmes contemporains. B. Le Guen³² a rappelé que les conséquences désastreuses sur le public de cette tragédie ne

²⁸ H. Zehnacker, 1983, a suggéré, dans un article souvent discuté depuis, que les prétextes étaient plutôt représentées lors de jeux funèbres des aristocrates romains.

²⁹ T.P. Wiseman, 2002 ; P. Kragelund, 2002.

³⁰ P. Grimal, 1973.

³¹ Cf. H. Zehnacker, 1983. L'auteur rapproche poèmes célébrités et tragédies prétextes qui peuvent traiter des mêmes thèmes. Le poème *Scipion* serait proche, par la forme comme par le fond, de l'*Ambracie*.

³² B. Le Guen, 1998.

sont pas nécessairement à l'origine du choix d'éviter les sujets d'actualité dans la tragédie et qu'il est impossible de tirer des conséquences génériques de cette anecdote pour le genre tragique grec. Les thèmes d'actualité ont pu faire partie des possibilités de composition. Nous en avons plus d'exemples cités pour la période hellénistique, ce qui laisse penser que le modèle de Néviüs pourrait avoir été le développement de la tragédie à l'époque hellénistique, dans le prolongement des possibilités déjà offertes par le contexte culturel et social de la Grèce classique³³.

En introduisant la ou les premières prétextes, Néviüs se situe-t-il plutôt dans la tradition de l'*Exagoge* d'Ezechiel souvent cité ?³⁴ Les pièces de Moschiôn (IV^e s.) *Thémistocle* et *Les Phéréens* (tyran Alexandre de Phères)³⁵, *Les Marathonniens* de Lycophron témoignent, à défaut d'une forme, du maintien d'une tradition « historique » dans le théâtre hellénistique. On cite aussi des antécédents moins classiques comme le curieux monologue dramatique de l'*Alexandra* de Lykophron qui traite d'événements historiques contemporains de l'auteur mais dont la forme reste ambiguë. Il est délicat de traiter tous ces antécédents sur le même plan, mais, pour nous limiter aux antécédents dramatiques sûrs, nous soulignerons un certain nombre de difficultés :

Le modèle grec et le critère de la forme.

Si l'influence est hellénistique ou si la forme de la tragédie historique fut transmise à Rome par l'intermédiaire des textes hellénistiques, il faut abandonner l'hypothèse d'un genre maladroit, voire fondamentalement indécis, qui expliquait les difficultés d'affirmation du genre par le contexte de « formation » de la littérature latine dont la tendance était à l'indétermination des thèmes et de la forme. Le genre avait fait ses preuves, il était connu, pratiqué. Seul le passage du grec au latin pouvait, comme dans le cas des autres textes tragiques, poser problème. Une seconde difficulté en découle : quel fut le rôle de ces drames hellénistiques dans la transmission du genre : ont-ils exercé une influence sur la forme et cette forme était-elle spécifique ? En somme, la notion de drame historique impliquait-elle une forme adaptée, plus souple, moins respectueuse de règles liées au temps ou à l'espace, plus proche du récit historique ou biographique ?

Sur ce point de la forme, seule la tragédie d'Eschyle, *Les Perses*, fournit aujourd'hui un témoignage complet susceptible d'être comparé à l'*Octavie* du Pseudo-Sénèque. . Il est donc très difficile de déterminer si la prétexte dérogeait aux règles d'unité de temps et d'espace ou si elle respectait des règles plus « classiques » de composition. Peut-on affirmer, à partir d'un dossier aussi maigre, que la prétexte dérogeait aux règles d'unité de temps et d'espace ou si elle respectait des règles « classiques » de la composition tragique telles qu'on les observe dans les tragédies grecques conservées ?

Sa composition relevait-elle d'un choix conscient se référant à une tradition de la tragédie biographique héritée peut-être du drame biographique hellénistique : l'*Exagoge* d'Ezekiel, auteur du II^e siècle av.J.C. qui avait composé des tragédies sur des sujets concernant les Juifs. Le thème de cet *Exode* était la Vie de Moïse. Les fragments examinés par Gentili³⁶ se réfèrent à des épisodes très éloignés dans le temps les uns des autres. Le savant en conclut, comme P. Grimal, que la pièce racontait la vie de Moïse

³³ Cf. la démonstration d'O. Taplin dans le présent volume.

³⁴ C'est l'opinion de P. Grimal, 1973 et de B. Gentili, 1979.

³⁵ Cf. dans le présent volume l'examen minutieux de ces fragments hellénistiques par B. Le Guen.

³⁶ B. Gentili, 1979, p. 48.

dans son intégralité, sans condensation temporelle ou spatiale. De fait, rien n'est moins sûr, comme cela a été montré récemment³⁷. On connaît les difficultés soulevées par les fragments pour la reconstruction des arguments et de la forme

La même hypothèse d'une extension temporelle a été formulée à propos des pièces historiques latines. La pièce de Balbus, qu'on intitule par commodité *Iter*³⁸ évoque une série de négociations à Dyrrhachium qui se seraient étendues sur plusieurs jours. Le titre *iter* tiré du *de suo itinere* impliquerait des changements de lieu et de temps. Il ne s'agit là que de suppositions : l'auteur peut avoir choisi un « point de vue » dramatique que le témoin Asinius Pollion, dans son mépris, ne mentionne pas. Le *Brutus* d'Accius, consacré à la fois à la chute de Tarquin et à l'avènement de la république serait également composé selon une chronologie lâche impliquant la représentation de temps différents dont le viol de Lucrece³⁹. Là encore le dramaturge peut avoir plongé le spectateur *in medias res* et utilisé le récit. L'auteur de l'*Octavie*, qui semble passer sans transition d'une journée à une autre, prend soin de condenser l'action pour ne pas lui donner une extension trop proche du récit historique : l'ordre d'assassiner Plautus et Sulla, (alors exilés) intervient la veille du mariage de Néron, alors qu'historiquement, plusieurs semaines doivent s'être écoulées entre l'ordre et le mariage. L'argument est à double sens : Octavie suit peut-être le modèle de la prétexte traditionnelle, mais respecte aussi, en un certain sens, la condensation de l'action. La question est toujours ouverte⁴⁰, mais on doit admettre l'absence quasi totale de preuve en la matière, qu'il s'agisse des pièces historiques grecques les plus anciennes ou des *praetextae*. Octavie constitue un exemple ambigu (une durée de trois jours que certains critiques ramènent à un), inutilisable dans un dossier aussi pauvre.

De multiples influences se sont exercées sur les tragédies historiques romaines, qu'elles reçoivent ou non la dénomination de prétextes et il n'est pas certain que les prétextes romaines aient du leur forme particulière (l'était-elle ?) à une tradition spécifique de composition des tragédies historiques. Les allusions à des antécédents

³⁷ Cf. dans le présent volume le rappel par B. Le Guen des travaux de Th. D. Kohn (2002/3) qui remettent en question, à propos de l'*Exagoge* d'Ezéchiel, l'hypothèse communément admise de l'extension spatio-temporelle et de la tragédie biographique.

³⁸ Cf. Annexe. Le document de référence est la lettre d'Asinius Pollion à Cicéron (ad Cic. *Fam.* X, 32) de 43 av. J.-C :

Sed praeter furta et rapinas et uirgis caesos socios haec quoque fecit, ut ipse gloriari solet, eadem quae C. Caesar : ludis, quos Gadibus fecit, Herennium Gallum histrionem summo ludorum die anulo aureo donatum in XIII sessum deduxit (tot enim fecerat ordines equestris loci) (...). Illa uero iam ne Caesaris quidem exemplo, quod ludis praetextam de suo itinere ad L. Lentulum pro consule sollicitandum posuit, et quidem, cum ageretur, fleuit memoria rerum gestarum commotus (...). etiam praetextam si uoles legere, Gallum Cornelium, familiarem meum, poscito.

« Mais, en dehors des détournements, des pillages, des alliés battus de verges, voici encore ce qu'il a fait, comme il aime lui-même à s'en vanter, à l'imitation de C. César : lors des jeux qu'il a donnés à Gadès, il a fait don de l'anneau d'or, le dernier jour, à un acteur, Hérennius Gallus : il l'a conduit et fait asseoir dans les quatorze premiers rangs (c'était le nombre qu'il avait réservé à l'ordre équestre)(...) Mais ce qui suit n'a même pas de précédent chez César : à des jeux, il fit représenter une tragédie prétexte sur sa propre démarche en vue de circonvenir le proconsul L. Lentulus et, qui plus est, au cours de la représentation, il pleura, tout ému par le rappel de ses exploits. »

³⁹ Pour le *Brutus* d'Accius, l'action se déroulerait en trois lieux différents : Ardée, assiégée par Tarquin, Collatie et Rome. Mais, comme le note J. Dangel, 1995, *ad loc.*, l'unité de lieu ne saurait être un problème du fait des récits de messagers.

⁴⁰ G. Manuwald, 2001, a soutenu récemment la thèse controversée d'une unité de temps pour *Octavie* quand la critique s'accorde à reconnaître une durée de trois jours. Quoi qu'il en soit, l'extension sur trois journées, modeste, ne rompt pas la démonstration dans la mesure où elle ne rapproche pas la tragédie des pièces prétendument biographiques, hellénistiques et romaines, dont nous parlons plus haut.

grecs voire les imitations de modèles grecs dans l'*Octavie* ont été répertoriés depuis longtemps : l'*Electre* et l'*Antigone* de Sophocle, la *Médée* d'Euripide, sont les moins contestables et les plus souvent cités⁴¹. Au delà de l'imitation-adaptation, la tragédie historique reprend aussi les principes de composition tragique des modèles grecs. Actions et personnages ne sont pas traités à la manière du récit historique mais bien en référence aux grands mythes grecs. Dans *Octavie* encore, la longue réplique de la nourrice (v.137 et suiv.), qui retrace la série de malheurs dont fut accablée la famille de Claude, crée une dynastie maudite sur le modèle des grandes dynasties de la tragédie grecque⁴².

Les pièces que les grammairiens nomment prétextes ont subi les mêmes influences. Un fragment des *Sabines* d'Ennius⁴³ évoque les femmes suppliant les combattants de mettre fin aux affrontements : la similitude avec un motif des *Phéniciennes*, le moment où Jocaste tente d'apaiser ses deux fils ennemis, n'a pas échappé à la critique. Ennius aurait transposé la situation de Jocaste dans un univers mythologique romain, en lien avec les mythes de la fondation de Rome. De la même façon, on a montré que le *Brutus* d'Accius, qui célébrait Décimus Junius Brutus Callaicus à travers son ancêtre Brutus qui s'illustra à la fin de la royauté, entretenait des relations étroites avec l'*Atrée* du même auteur, tragédie à modèle grec, et plus largement avec le cycle des Atrides: le fragment du *Brutus* qui traite du songe de Tarquin (deux béliers et une inversion de la course naturelle du soleil) trouve un équivalent dans le mythe d'Atrée. A. Mastrocinque⁴⁴ relève aussi dans le *Brutus* des références à l'*Electre* d'Euripide. Inversement, il arrive que les personnages grecs de tragédies latines à sujet mythologique s'expriment en Romains, rappelant ainsi les héros romains de nos tragédies prétextes. Un fragment du *Chrysès* de Pacuvius⁴⁵ fait ainsi parler des Grecs : *id quod nostri caelum memorant, Grai perhibent aethera*. Si la référence à un modèle grec n'était pas précisée par Varron, on classerait sans nul doute ce fragment parmi les restes de tragédies prétextes.

La proximité fortement suggérée par Tacite entre tragédies historiques et des tragédies mythologiques était-elle spécifique à la période impériale? Ces tragédies historiques n'étaient-elles pas d'emblée conçues comme similaires aux tragédies mythologiques, par leur forme et leur contenu? Dans ce cas, il n'existerait pas d'évolution de la prétexte vers la tragédie, mais seulement l'évolution générale d'un genre, le genre tragique. Les thèmes d'*Atrée* et du *Brutus* appartiennent à la même veine poétique d'un auteur, Accius. *Decius* ou les *Enéades* (tragédie prétexte) et les *Anténorides* d'Accius (tragédie mythologique) forment également un ensemble thématique. L'*Ambracie* d'Ennius, le *Paullus* de Pacuvius (prétextes) et le *Thyeste*

⁴¹ L'*Electre* de Sophocle a certainement inspiré la scène du début : Octavie se lamente et invoque son père. Puis la nourrice entend, de l'extérieur, les plaintes d'Octavie, en une scène qui rappelle de près la dramaturgie originale de la *Médée* d'Euripide et cet épisode fameux où chœur et nourrice, après la *parodos*, entendent les plaintes de Médée venues de l'intérieur. Le départ d'Octavie est un souvenir proche du kommos entre le chœur et Antigone au moment d'affronter la mort : le même mouvement la pousse à se détourner volontairement des dieux du ciel pour invoquer les divinités infernales et les ancêtres qu'elle va retrouver.

⁴² Le crime originel est un inceste, le mariage de Claude et d'Agrippine. Claude a épousé sa nièce et c'est là l'origine des forfaits qui se sont enchaînés. Le premier chœur (v. 291 et sqq), qui rappelle les vertus et les vices des premiers romains développe alors les listes d'*exempla* mythologiques développés dans les tragédies de Sénèque.

⁴³ Fr. I Ribbeck.

⁴⁴ A.Mastrocinque, 1983.

⁴⁵ Cité par Varron *LL*, 5, 17.

d'Ennius (tragédie mythologique) forment un « groupe » intéressant pour les similitudes thématiques, chronologiques, spatiales qu'il présente.

Il existe, c'est indéniable, une vraie spécificité d'*Octavie*, qui conduit la critique à lui refuser le nom de prétexte : sa proximité avec les tragédies de Sénèque⁴⁶. Ce dernier était à la fin du I^{er} siècle le modèle dramatique par excellence⁴⁷. Les tragédies de Sénèque ont influé sur la forme comme sur les thèmes de cette tragédie dont le contexte de composition reste pour nous mystérieux. Mais cette influence peut témoigner également de la perméabilité qui existait entre les genres et de l'absence de règles établies dans le traitement des prétextes. Elle ne saurait constituer un véritable argument d'esthétique dramatique : l'auteur d'*Octavie* se réfère au modèle tragique le plus proche de lui, dans un contexte culturel qui a évolué, comme, sans doute, les auteurs républicains de prétextes se réfèrent aux tragédies mythologiques (et historiques ?) grecques.

Les intentions et le contexte de représentation.

La prétexte se voulait célébration. Elle célébrait les hauts faits d'un héros de la mythologie romaine ou d'un aristocrate (Romulus, Enée, Brutus, Marcellus, Decius, M. Fulvius Nobilior)⁴⁸. Mais les artistocrates n'avaient pas besoin du théâtre pour faire connaître leurs exploits et la représentation dramatique revêtait nécessairement une dimension supérieure, plus large et mieux articulée à l'histoire. Au-delà des personnes et des *gentes*, c'étaient les valeurs et la puissance romaine qu'on exaltait sur scène par et devant la communauté rassemblée tout entière, en un même lieu et en un même moment⁴⁹. D'autres formes littéraires de célébration existaient : en tant que tragédie historique, la prétexte républicaine adoptait, dans ses intentions et dans ses thèmes, les modes de composition de son temps, de même qu'*Octavie* a subi les influences contemporaines. Si les critères littéraires ne permettent de tirer aucune conclusion fiable, les conditions de représentation, c'est-à-dire la catégorie de *ludi* qui servaient de cadre religieux à la représentation, offrent-elles plus de possibilités de raisonnement ? la composition d'une tragédie prétexte était-elle fonction d'impératifs liés aux conditions

⁴⁶ R. Ferri, a montré comment le modèle sénèqueien a opéré dans le cas d'*Octavie* : la pièce emprunte aux tragédies de Sénèque des vers ou parties de vers, notamment les clausules.

⁴⁷ Plusieurs scènes caractéristiques, comme les songes ou les apparitions d'ombres renvoient aussi bien à des modèles grecs comme *Les Perses* d'Eschyle (songe d'Atossa et l'apparition du spectre de Darios) qu'à des tragédies de Sénèque comme les *Troyennes* où Hector apparaît en songe à Andromaque, ou à *Oedipe* qui, par l'intermédiaire d'un récit de Créon, fait surgir Laios des Enfers. D'autres scènes, plus spécifiques des tragédies de Sénèque, semblent avoir inspiré l'auteur de l'*Octavie*. la scène du dialogue en partie stichomythique entre Sénèque et Néron sur la tyrannie, inspirée du *De clementia*, évoque des dialogues similaires comme la confrontation de Pyrrhus et du sage Agamemnon dans *Les Troyennes* ou dans *Thyeste*, le dialogue en partie stichomythique entre Atrée, qui vante les mérites du gouvernement par la terreur, et le courtisan.

⁴⁸ Cela a été amplement démontré par les travaux de F. Dupont, 1985 ; H. Zehnacker, 1983 ; P. Kragelund, 2002.

⁴⁹ Comme l'a montré P. Kragelund, il ne suffit pas d'affirmer que les prétextes célébraient l'*aristeia* d'un romain puissant. On décèle une intention célébrative dans plusieurs fragments. Les fondateurs, Romulus, Enée sont des thèmes fondamentaux. Nénius se référait à la biographie de Romulus ; deux prétextes semblent traiter d'Enée sans que nous connaissions le sujet exact. On admet généralement l'existence d'un *Aeneas* de Pomponius Secundus dont nous ne connaissons pas la teneur. Si on examine de près le cas du Marcellus de *Clastidium* de Nénius, ce héros de la deuxième guerre punique est certes un héros plutôt contemporain, mais on retrouvera en lui une série de traits romuléens, en particulier les dépouilles opimes que Romulus avait été le premier à remporter. Il appartient à une série inaugurée par Romulus.

de représentation ? H. Zehnacker a fait quelques hypothèses, sur lesquelles P. Kragelund est récemment revenu : que faut-il en penser ?

H. Zehnacker⁵⁰ a mis l'accent sur l'importance du contexte de représentation dans un article souvent mentionné. Son enquête le conduisait à privilégier les *ludi funebres*, mieux adaptés selon lui à la *laudatio* que comportait en principe une tragédie prétexte républicaine⁵¹. Son argumentation s'appuie sur la connaissance que nous avons des *ludi funebres* de Paul-Emile, de 160. Ils comportèrent des jeux scéniques, qui fournirent à Térence l'occasion de re-présenter deux de ses comédies : l'*Hécyre* (3^e représentation) et *Les Adelphe*s (**voir**). Mais si l'hypothèse tient pour un certain nombre de pièces, elle peut difficilement être généralisée à l'ensemble des pièces historiques. Le *Clastidium*, en particulier, pose problème, puisque les circonstances de la mort de Marcellus sont restées mystérieuses et surtout, sur le retour de ses cendres et l'existence même de *ludi funebres* de Marcellus, les sources se contredisent. Nous renvoyons, pour l'argumentation, à la critique en règle de P. Kragelund qui doute aussi d'une représentation lors des *ludi funebres* pour l'*Ambracie* d'Ennius et pour le *Brutus* d'Accius⁵².

Dans un article de 1995, H.I. Flower a élargi le champ des possibilités de représentation. Les jeux funéraires et triomphaux ne sont pas les seules possibilités de représentation des tragédies prétextes. Il faut envisager d'autres contextes religieux importants. On rappellera en particulier que, si la prétexte célèbre l'*imperium*, c'est parce que le général incarnait le lien entre l'*imperium* et les dieux. Il ne faut pas écarter la possibilité offerte à Rome par les jeux spéciaux dont le sens religieux était certainement beaucoup plus marqué que les autres. Dans cette voie, ont travaillé d'autres chercheurs anglo-saxons, dont P. Kragelund.

Le point essentiel de sa démonstration⁵³ est qu'une prétexte n'est pas, fondamentalement, un spectacle aristocratique, mais d'abord un spectacle patriotique. Parmi les éléments déterminants du genre, apparaîtrait la notion de héros ou d'événement fondateur. Cela semble clair pour les prétextes républicaines dont l'auteur est identifié et connu. Mais P. Kragelund procède par comparaison des fragments ou titres rescapés du naufrage, qu'il traite comme un tout cohérent et significatif. De la série ainsi constituée, il dégage des points communs : les prétextes étaient destinées au rappel religieux et étimologique des grands événements du passé romain lors de célébrations anniversaires. Le contexte de représentation le mieux adapté, celui qu'il privilégie, est celui des jeux spéciaux dans le cadre de dédicaces de temples⁵⁴.

⁵⁰ 1983.

⁵¹ Il rappelle la règle mentionnée par Cicéron dans un fragment du *De republica* (IV, X, 10, C.U.F.) : les Romains ne devaient ni blâmer ni louer un homme sur scène de son vivant.

⁵² En ce qui concerne les *ludi funebres* de Paul-Emile, la difficulté historique et archéologique est que la majorité des attestations de jeux concernant des funérailles aristocratiques sous la République mentionnent exclusivement des combats de gladiateurs (Polybe à propos des funérailles de Paul Emile mentionne exclusivement les jeux de gladiateurs). La thèse d'H. Zehnacker, cohérente mais mal établie, définirait la prétexte comme « genre funéraire » ce qui, de fait, constitue une restriction importante. Cette restriction même lui permet d'expliquer la rareté du genre.

⁵³ P. Kragelund, 2002.

⁵⁴ Résumons brièvement son raisonnement. Parmi les grandes prétextes « mythologiques » renvoyant à un passé lointain, *Romulus* renvoie à la fondation de Rome, célébrée au moment du *Natalis Romae* (*Fastes*, IV, 807 sqq, consacrés à Quirinus), le 21 avril, jour anniversaire de la fondation de Rome). Le rapt des Sabines est lié aux *Consualia* dans le calendrier religieux (Ovide, *Fastes*, III : fête de Consus, le dieu des grains « ensilés » (vient de *condere*) qui avait inspiré à Romulus l'idée d'enlever les Sabines au cours des jeux célébrés en son honneur). Le récit d'Ovide rappelle un des fragments des *Sabines* d'Ennius. La révolution de Brutus est célébrée lors du *Regifugium* (Ovide, *Fastes*, II, 685 sqq : le 24 février). Les

L'hypothèse est riche. Elle a le mérite de quitter enfin la voie étroite qui traite le théâtre latin comme un instrument politique aux mains de l'élite pour une célébration de l'aristocratie par elle-même. Elle admet enfin que ce théâtre, destiné à tous, avait une valeur spectaculaire et racontait des histoires qui concernaient les Romains, leur passé, leur histoire. Ce raisonnement appelle une double critique. P. Kragelund inscrit les prétextes dans le calendrier religieux romain, auquel il les lie très étroitement. Mais ses conclusions reposent en bonne partie sur les hasards de la documentation et, d'autre part, l'argumentation paraît parfois forcée dans le sens d'une cohérence un peu artificielle. Sur l'*Aeneas* de Pomponius nous ne possédons aucun autre renseignement que le titre et le nom de l'auteur. La possibilité d'une représentation lors *des ludi saeculares* donnés par Claude en 47 ap. J.-C. est plausible. Cette proposition résulte toutefois d'une systématisation des conclusions déjà hypothétiques tirées des autres fragments envisagés. L'*Aeneas* pourrait tout aussi bien avoir été composé dans un contexte voisin de celui des tragédies de Maternus, dans une intention politique par exemple. Elle explique certes de façon inhabituelle mais intéressante l'anonymat de l'*Octavie* : l'auteur de cette tragédie impériale n'aurait fait que s'inscrire dans une tradition de prétextes anonymes et populaires. Mais l'hypothèse d'une célébration-anniversaire de la réhabilitation des victimes de Néron⁵⁵ sous Galba implique une représentation de la pièce sans plus tenir compte de l'évolution des modes de composition tragique comme des modes de représentation sous l'Empire. Une seconde critique concernera ce que P. Kragelund nomme les pièces anonymes : l'existence de ces pièces lui permet d'avancer que la prétexte était un genre populaire. Mais le titre de la pièce de Perse est trop mal attesté pour que nous puissions reconstruire quoi que ce soit⁵⁶. Les pièces *Nones Caprotines* et *Claudia* relevaient certainement d'une pédagogie populaire, mais l'histoire de Quinta Claudia narrée par Ovide⁵⁷ fait référence à la « scène » (*scaena*) sans préciser le genre de la pièce. Même s'il nous paraît naturel d'y voir une prétexte, toutes les hypothèses son envisageables (mime compris). Seules les *Nones Caprotines*⁵⁸, explicitement définies comme une prétexte, constituent une base sûre pour le raisonnement. Le nombre de prétextes réellement représentées à Rome pourrait donc être plus important que nous ne le pensons (les derniers livres des *Fastes*

dédicaces de temples fournissent un contexte de représentation plausible pour *Clasitidium* et *Brutus*. À Clasitidium, Marcellus avait voué un temple en cas de victoire et Tite-Live 29 confirme que le fils de Marcellus a effectivement procédé à la dédicace de ce temple en l'honneur d'Honos et de Virtus. De même, Tite-Live (39, 5) rappelle que le jour de la prise d'Ambracie, Fulvius avait fait vœu de jeux votifs (*ludos magnos se uouisse*), *ludi uotiui* qui furent célébrés en 186. (Ribbeck considère ce contexte de représentation comme tout à fait vraisemblable). Mais la circonstance religieuse pourrait être la dédicace du temple d'Hercule et des Muses, monument à la victoire de Fulvius (la représentation se situerait alors plutôt vers 179, date approximative de la fin de construction du temple. Pour le *Brutus* d'Accius, les choses sont assez claires. On sait que Brutus Callaicus, après sa victoire en Espagne, en 130 av. J.C., dédia un temple à Mars, dont Accius composa d'ailleurs l'inscription en vers. Accius a peut-être résolu le problème de l'éloge scénique d'un homme vivant, en se référant à celui dont Callaicus se réclamait le descendant. Virgile allait procéder de même dans l'*Enéide*.

⁵⁵ Cf. Tacite, *Histoires* I,13 ; Suétone, *Galba* 10 ; Dion Cassius LXIV, 3, 4.

⁵⁶ On a proposé *Veascium* ce qui renverrait à un moment de la légende de Camille (Diodore de Sicile, 14, 117). Camille serait intervenu à un moment où la ville, alliée des Romains, était assiégée par les Gaulois. La prétexte aurait célébré son comportement héroïque.

⁵⁷ *Fastes* IV, v. 187-372, à propos des *ludi Megalenses* et de l'arrivée à Rome de Magna Mater en 204 av. J.-C. Cf. sur cette épisode, D. Porte, 1984.

⁵⁸ Varron, *De lingua latina* VI, 18 reprend les noms des fêtes du calendrier religieux romain. Il évoque les *Nonae Caprotinae*, le 7 juillet. Ce jour est nommé ainsi parce que les femmes offrent un sacrifice à Junon Caprotine. Elles sacrifient sous un figuier, *caprificus*. Varron ajoute : « Pourquoi elles agissent ainsi, la pièce en toge prétexte (*togata praetextata*), aux *ludi Apollinares* l'a enseigné (*docuit*) au peuple.

d'Ovide fourniraient sans doute, si nous les avions, d'autres exemples, voire quelques attestations). Un cas demeure mystérieux. La prétexte jouée aux jeux de Gadès qui mettait en scène, sur sa demande, le consul Balbus⁵⁹, apparaît, sous la plume d'Asinius Pollion, comme liée à l'ambition (jugée ridicule) de s'autocélébrer. La représentation sert une propagande : il s'agit de rappeler les efforts des Césariens à Dyrrachium pour traiter avec les Pompéiens dont faisait partie le proconsul Lentulus. Et rappeler à une Espagne autrefois pompéienne que les Pompéiens sont bien des ennemis. C'est par un détournement un peu forcé que Kragelund le lie à un rappel à Gadès même du bien fait reçu autrefois de César, le droit de cité, lorsque la ville se détourna de Pompée pour s'allier à César. La commémoration de cet octroi du droit de cité, si elle est probable, constitue-t-elle, dans ce cas, l'objet essentiel de la représentation ? Rien ne permet d'aller aussi loin. D'autre part, il est possible que toutes les témoignages concernant des prétextes ne soient pas à traiter sur le même plan, même si, conformément à l'interprétation de P. Kragelund, il faut prendre au sérieux la tentative de Balbus. Dans ce dernier cas, il est possible que les ambitions personnelles et la vanité d'un aristocrate, transparaissant avec trop de clarté à travers une pièce historique, aient occulté les caractéristiques du genre. Toutes les tentatives n'étaient sans doute pas des réussites.

Quelques propositions.

Au terme de ce rapide survol, les doutes l'emportent sur les certitudes. Que reste-t-il au chercheur désireux de définir un genre, d'en cerner les particularités, la singularité, les circonstances de composition, les modes de représentation ? On saisit combien il est difficile de préciser la relation qu'entretenaient prétextes « anonymes » et prétextes « littéraires ». Faut-il envisager un genre d'abord populaire, voire improvisé, dramatisant l'histoire romaine lors de fêtes religieuses, dont les auteurs se seraient emparés pour lui donner un statut littéraire ? Deux genres populaires ont, dans l'histoire du théâtre latin, connu un sort similaire une fois anoblis (ou récupérés ?) par des poètes à la fin de la République : l'Atellane et le mime⁶⁰. Mais le mime lui-même était issu d'une tradition grecque très ancienne, où la branche populaire et la branche plus littéraire coexistaient depuis longtemps.

La référence au modèle grec était-elle spécifique des prétextes littéraires ? Nous n'avons aucune possibilité d'examiner le texte des prétextes dites anonymes et, d'autre part, ce serait singulièrement simplifier l'histoire de la circulation des textes et de leur diffusion qu'admettre une influence grecque dans le seul cas des textes « littéraires », comme si le rapport au modèle se résumait à une référence érudite ou cultivée. Le raisonnement qui rattache la création populaire à une création nationale, suppose, implique, que la créativité populaire ignorait les mouvements de population et la circulation des genres dans le monde gréco-romain. L'histoire du théâtre antique montre, au contraire, que les artistes n'ont cessé de circuler depuis l'époque hellénistique entre la Grèce et Rome, transportant avec eux textes, genres et modes de représentation. L'*Octavie*, pièce en principe anonyme, témoigne d'une imprégnation des

⁵⁹ Son auteur n'est pas nécessairement Balbus mais elle ne saurait faire partie des prétextes anonymes. Cf. Annexe.

⁶⁰ Pour l'Atellane, nous connaissons, pour le I^{er} siècle av. J.-C., deux noms d'auteurs, Pomponius de Bononia et Novius. Pour le mime, deux également, Labérius, un chevalier, et Publilius Syrus. Les titres et les fragments d'Atellanes et de mimes littéraires parvenus jusqu'à nous témoignent d'une influence de la Comédie Nouvelle. On tire parti du réalisme populaire de ces genres auxquels on accorde quelque sorte, des lettres de noblesse ou peut-être, tout simplement, un statut.

modèles grecs combinés aux textes sénéquiens, c'est-à-dire de références à des textes élaborés. La série des rapprochements possibles (et depuis longtemps admis) entre tragédies historiques et tragédies grecques suggère fortement que la tragédie historique subissait à Rome un traitement proche de celui des tragédies à modèle grec, c'est-à-dire que le genre n'était pas ressenti comme une invention latine mais comme un genre issu de la tradition grecque et susceptible de porter un discours national. Mais il faut encore déterminer à la fois l'intérêt et les enjeux, qui poussaient des auteurs latins à composer des œuvres à caractère célébratif et national ayant un sens dynastique en référence à des modèles grecs qui auraient tout aussi bien pu être négligés. Mastrocinque⁶¹ a ouvert des pistes très intéressantes sur ce plan en étudiant la place et le rôle des références aux modèles grecs dans ces pièces. On note, de fait, que la volonté généalogique est présente dans les deux genres avec des intentions similaires. Le prologue généalogique de l'*Atrée* d'Accius fait descendre Atrée et Evandre du même ancêtre Atlas, liant ainsi Pélopidès et Atrides de la mythologie à la préhistoire de l'Italie. Inversement, les *Antenorides*, tragédie mythologique fait d'Antenor qui a fui Troie, un ancêtre fondateur des Vénètes de l'Adriatique.

Le fond était en revanche indiscutablement et naturellement romain. Il est certain, comme l'a souligné Charles Guittard⁶², que la tragédie historique ou prétexte se référait à la vie religieuse et aux mentalités romaines. Les scènes religieuses apparaissent fréquemment dans les fragments conservés grâce aux grammairiens⁶³. Un passage bien connu d'Horace évoquant le défilé sur scène de rois⁶⁴, interprété de façon trop systématique comme la preuve d'une orientation générale de la tragédie vers le défilé des valeurs romaines (peut-être exceptionnel en réalité) pourrait bien être une allusion au *Paullus* de Pacuvius (comme l'ont suggéré plusieurs critiques) où l'on voyait peut-être Persée, roi de Macédoine, prisonnier et suppliant Paul-Émile dans une scène pathétique.

Cela admis, sommes-nous, scientifiquement, autorisés à limiter les occasions de représentation de ces pièces à un contexte religieux particulier, qu'il s'agisse des funérailles de grands aristocrates ou de dédicaces de temples ? Nous n'avons qu'une connaissance imparfaite des possibilités de représentations dramatiques à Rome. Elles étaient sans doute innombrables. Dans la mesure où nos témoignages ne nous fournissent que quelques certitudes seulement concernant les *ludi* et le contexte de représentation, il faut soit maintenir le doute, soit admettre une diversité d'occasions de représentations. Les témoignages concernant les *ludi funebres* ne sont pas concordants, comme nous l'avons vu, et suggèrent plutôt que ces *ludi* pouvaient, parfois, accueillir des représentations théâtrales, sans restriction de genre. Les *ludi* donnés à l'occasion de dédicaces de temples sont attestés, mais non systématiquement liés, dans les documents, aux attestations de représentations de prétextes.

Dans ce cas, comment ne pas supposer aussi l'existence d'une tradition dramatique admettant la composition de textes qui traitaient d'événements contemporains ou plus lointains, tradition vivante au moins depuis Phrynikos et Eschyle ? Cette possibilité s'inscrit dans le contexte d'une célébration à caractère

⁶¹ A. Mastrocinque, 1983.

⁶² Ch. Guittard, 1984 ; 1988.

⁶³ Cf. la scène de la *deuotio* de Decius Mus (dans le *Decius* d'Accius) qui, comme l'avait fait son père en 340, voue sa personne aux dieux infernaux avant de se précipiter dans les rangs ennemis, apportant ainsi la victoire à Rome ; la scène de divination dans le *Brutus* où le songe de Tarquin est interprété par un devin comme l'annonce de sa chute et d'une révolution.

⁶⁴ Horace, *Ép.* II, 2 (*Épître à Auguste*), v.189-194.

national, à la fois politique et culturelle. Cette tradition, transmise par la littérature hellénistique, a connu un renouveau avec les auteurs latins de la période républicaine, pour des raisons d'adaptation au contexte culturel et littéraire. La tragédie historique pouvait appartenir à un contexte large de célébration littéraire, notamment poétique, d'un événement. La proximité d'*Ambracie* et des *Annales* ou l'ambiguïté du *Scipion* s'en trouvent mieux justifiées. La démonstration d' O. Taplin à propos des *Perses* d'Eschyle suggère l'existence d'une tradition célébrative, qui n'était pas propre à la tragédie, mais dont la tragédie pouvait participer.

Dans un ouvrage consacré aux notions de culture et d'identité nationale des Romains à l'époque républicaine⁶⁵, Gruen a insisté sur l'interprétation qu'il convient de donner à la relation entre théâtre latin et culture grecque. L'affirmation aristocratique d'une maîtrise du système théâtral et des *ludi* était essentielle, mais elle ne passait pas nécessairement par les pièces elles-mêmes, c'est-à-dire par l'explicite d'un texte. La tragédie prétexte faisait-elle exception ? Le genre n'était pas, selon nous, un simple moyen d'autocélébration aux mains de l'aristocratie, mais une forme systématisée de la célébration nationale et patriotique d'un événement historique, conformément à l'usage qui devait être l'usage grec depuis des siècles. Dans ce cadre, l'importation d'éléments de la culture grecque ne fait plus de Rome un réceptacle passif de la culture grecque. Il convient plutôt de parler d'une réception active et de choix littéraires maîtrisés, qu'il s'agisse de tragédies mythologiques ou de tragédies historiques. L'hellénisation dans le domaine dramatique serait bien intéressante à étudier si nous disposions, justement, de textes des tragédies prétextes ou historiques.

⁶⁵ Il donne des exemples empruntés à la fois à l'importation d'artistes, à la construction du premier théâtre permanent, aux auteurs dramatiques dont le philhellénisme ou l'anti-hellénisme n'est pas nécessairement inscrit dans les textes. Malgré une certaine radicalisation de la théorie dont nous avons parlé précédemment à propos de L. Anicius Gallus et du chaos indescriptible dont parle Polybe à propos des jeux donnés à son retour d'Illyrie.

BIBLIOGRAPHIE

- G. BALLAIRA, 1974, *Ottavia*, Turin (commentée)
- G. BOISSIER, 1893, « Les *fabulae praetextae* », *Revue de Philologie*, p. 101 sqq.
- F.R. CHAUMARTIN, 1999, *Sénèque [Pseudo-Sénèque], Hercule sur l'Oeta, Octavie*, Paris.
- G. CUPAIUOLO, 1992, *Evanzio. De fabula*. Naples.
- J. DANGEL, 1995, *Accius. Œuvres (fragments). Texte et traduction*, Paris, C.U.F.
- O. DEVILLERS, 2000, « L'Octavie et les Annales de Tacite », *Vita Latina*, p. 51-66.
- F. DUPONT, 1985, *L'Acteur-roi*, Paris.
- R. FERRI, 2003a, « Octavia and the Roman Dramatic Tradition » dans *The Tragedy of Nero's Wife. Studies on the Octavia praetexta*, ed. M. Wilson, Prudentia, Auckland, p. 89-111.
- R. FERRI, 2003b, *Octavia, A play attributed to Seneca*, Cambridge. (commentée).
- H.I. FLOWER, 1995, « *Fabulae Praetextae* in Context : When were Plays on Contemporary Subjects Performed in Rome ? » *Classical Quarterly* 45, p. 170- 190.
- B. GENTILI, 1977, *Lo spettacolo nel mondo antico. Teatro ellenistico e teatro romano arcaico*, Bari.
- B. GENTILI, 1979, *Theatrical Performances in the Ancient World*, Amsterdam.
- P. GRIMAL, 1973, « Le théâtre à Rome », *Actes du IX^e Congrès du BAG*, p. 249-305 (p. 274- 276 sur la prétexte).
- E.S. GRUEN, 1992, *Culture and National Identity in Republican Rome*, Ithaque/New York.
- Ch. GUITTARD, 1984, « Tite-Live, Accius et le rituel de la *deutio* », *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, Paris, p. 581-599.
- Ch. GUITTARD, 1988, « Naissance et développement d'une légende : les 'Decii' », *Hommages à H. Le Bonniec, Res sacrae*, Paris, p. 256-266.
- P. KRAGELUND, 1982, *Prophecy, Populism and Propaganda in the Octavia*, Copenhagen.
- P. KRAGELUND, 2002, « Historical Drama in Ancient Rome : Republican Flourishing and Imperial Decline », *Symbolae Osloenses* 77, p. 5-51 ; 88-105.
- B. LE GUEN, 1998, « Réflexions sur l'activité théâtrale dans le monde hellénique : à propos de trois synthèses récentes », *Topoi* 8/1, pp. 53-94
- H. LEPPIN, 1992, *Histrionen. Untersuchungen zur sozialen Stellung von Bühnenkünstlern im Westen des Römischen Reiches zur Zeit der Republik und des Principats*, Bonn.
- G. LIBERMANN, 1998, *Pseudo-Sénèque, Octavie*, Paris.
- G. MANUWALD, 2001, *Fabulae praetextae*, Munich.
- A. MASTROCINQUE, 1983, « La cacciata di Tarquinio il Superbo. Tradizione romana e letteratura greca », *Athenaeum* LXI, p. 457- 480.
- I.H. NEUKIRCH, 1833, *De fabula togata Romanorum*, Leipzig.
- H. PLANK, 1807, *De origine atque indole ueteris tragoediae apud Romanos prolegom.a Q. ENNII, Medea*, Goettingen .
- L. PEDROLI, 1954, *Fabularum praetextarum quae extant*, Gênes.
- G. PETRONE, 2001, « La praetexta repubblicana e la fondazione della memoria » *C. Gita*, n° 14, p. 167- 175.

- D. PORTE, 1978, « Claudia Quinta et le problème de la *lauatio* de Cybèle en 204 av. J.-C. », *Klio* 66, p. 93-103.
- O. RIBBECK, 1897 (3^e ed.) *Tragicorum Romanorum Fragmenta*, Leipzig.
- L.Y. WHITMAN, 1978, *The Octavia : Text, Intr. and Commentary*, Bern, Stuttgart.
- M. WILSON (ed.), 2003, *The Tragedy of Nero's Wife. Studies on the Octavia Praetexta*, Prudentia, University of Auckland.
- T.P. WISEMAN, 1998, *Roman Drama and Roman History*, Exeter.
- T.P. WISEMAN, 2002, « *Praetexta, Togata* and Other Unhelpful Categories », *Symbolae Osloenses*, 77, p. 82-88.
- H. ZEHNACKER, 1983, « Tragédie prétexte et spectacle romain » dans *Théâtre et spectacles dans l'Antiquité*, Strasbourg, p. 31- 48.
- N. ZORZETTI, 1980, *La pretesta e il teatro latino arcaico*, Naples.
- O. ZWIERLEIN, 1986, *L. Annaei Senecae-Tragoediae-Incertorum auctorum Hercules [Oetaeus]- Octavia*, Oxford.

ANNEXE

Praetextae, tragoediae ?

	auteur	Titre ?	thème / patronus	date = ? contextes de représentation =?
1	Néviu flor. ca 235 mort : 201 ?avant 204 ?	<i>Clastidium</i> (=Marcellus?)	M. Claudius Marcellus cons. 5 fois : 222, 215, 214, 210, 208 : victoire de Marcellus sur les Insubres à Clastidium 222.	-triomphe et dépouilles opimes : 222 -Funérailles(??) 208 -dédicace temple d'Honos et Virtus, 205. (T.L. 29)
2	-	<i>Romulus</i>	vie de Romulus jusqu'à Albe...	?
3	-	<i>Lupus</i>	même tragédie ou une autre consacrée à Romulus ?	?
4	Ennius 239–169	<i>Ambracia</i>	M. Fulvius Nobilior cons. 189. -victoire d'Ambracie contre les Etolien en 189 (Pol. 22 ; T.L. 38).	-triomphe, 187 -ludi magni uotui 186 -temple d'Hercule et des Muses -funérailles, après 178 ?
5	-	<i>Sabinae</i>	-épisode de l'enlèvement des Sabines- leurs efforts pour faire cesser le combat.	?
6	Pacuvius 220(?) -130	<i>Paullus</i>	L. Aemilius Paullus (Paul-Emile) cons/ 182, 168. victoire de Paul-Emile sur Persée à Pydna, 168.	- triomphe 167 - ludi magni uotui ? - Funérailles, 160
7	Accius 170- ca 86	<i>Brutus</i>	D. Junius Brutus Callaicus cons. 138 Révolte de L.Brutus, chute de Tarquin le Superbe.	-ludi Apollinares, 141 = ? -triomphe espagnol = ca136 -dédicace temple de Mars 130
8	-	<i>Decius</i> ou <i>Aeneadae</i>	Decii ? <i>deuotio</i> de P. Decius Mus (le 2°) en 295 à Sentinum, guerre contre les Samnites.	ludi Megalenses

9	Balbus ? Herennius Gallus ?	<i>Iter ?</i>	-lui-même : Balbus. Sa « mission » de 48 auprès du procons. Lentulus pour lui faire rejoindre le camp de César.	43 av. J.-C. jeux de Gadès
10	anonyme époque de Varron ?	<i>Nonae</i> <i>(caprotinae)</i> Varron <i>L.L.</i> 6, 18-19	- pièce étiologique sur l'origine rituelle des nones caprotines (7 juillet), jour d'un sacrifice des femmes à Junon Caprotina, ancien rite de fertilité.	ludi Apollinares (6-13 juillet)
11	Cassius Parmensis	<i>Brutus ?</i> <i>Lucretia ?</i> cf. Varron, <i>L.L.</i> 6, 7	? –même thème que le <i>Brutus</i> d'Accius (<i>ut in Bruto Cassii quod dicit Lucretia</i>)	47- 45 av. J.-C. ?
12	anonyme époque d'Ovide ?	<i>Claudia</i> Ov. , <i>Fastes</i> 4. 305-348	<i>Claudii ?</i> -pièce étiologique sur l'arrivée de Cybèle à Rome en 204;« miracle » de Q. Claudia qui prouve sa vertu en tirant le vaisseau de la déesse. (<i>mira, sed et scaena testificata loquor</i>)	ludi Megalenses (4-10 avril)
13	Pomponius Secundus milieu Ier siècle ap. J.C.	<i>Aeneas(?)</i> cf. Char. <i>G.L.</i> I, 132K	épisode(s) de la légende d'Enée lié à la fondation de Rome ? (<i>ut Pomponius Secundus in Aenea</i>)	<i>Ludi saeculares</i> 47 ap. J.- C. ? (Kragelund)
14	Perse	Vescio ? Veascium ? <i>Vita Persi</i> 8	légende de Camille liée à la ville étrusque de Veascium?(<i>coni. Mazzarino, Zorzetti</i>) ou autre légende romaine liée à cette localité ? (<i>scripserat in pueritia Flaccus etiam praetextam +uescio+...</i>)	??
15	anonyme	<i>Octauia</i>	- répudiation et exil d'Octavie par Néron qui épouse Poppée (62 ap. J.C.)	-sous Galba? (69)(réhabilitation des victimes de Néron ? - Flaviens ? contexte de représ.= <i>recitatio</i> ?

16	Curiatius Maternus	<i>Cato</i>	mort de Caton d'Utique, 46 av. J.C. ?	sous Vespasien ca 75 <i>recitatio</i>
17	-	<i>Domitius</i>	?-pièce anticésarienne sur L. Domitius Ahenobarbus, pompeien consul en 54 av. J.C. ?-ou pièce sur Néron, péjorat. nommé <i>Ahenobarbus</i> (Suét. <i>Néron</i> 41 ; + <i>Domitius</i> 50)	sous Vespasien ca 75 <i>recitatio</i>
18	-	<i>Nero(?)</i>	-même pièce que <i>Domitius</i> , sur un épisode du règne de Néron ?	sous Vespasien ca 75 <i>recitatio</i>